

EL GRIS RESSÒ DE LA FERRALLA O LA MEDIACIÓ DE L'ESPAI URBÀ EN LA POESIA DE GABRIEL FERRATER

Elisenda Marcer
Universitat of Birmingham

Noranta anys del naixement de Gabriel Ferrater ja són molts anys. Tanmateix, fent ús del conegut símil arqueològic de Riffaterre segons el qual el lector esdevé un «arqueòleg textual» que evita l'erosió del text tot apreciand-ne el potencial evocatiu, la poesia de Ferrater s'alça com un magnífic exemple de resistència al pas del temps. Aquesta vitalitat no va gens deslligada del que Joan Ferraté havia expressat mentre teoritzava sobre les operacions de lectura i els principis d'interpretació establerts pel lector. Una operació, afirmava, que superava els límits contextuals del poema i establia les relacions adequades amb els signes que el componien.¹ Significativament, aquesta relació, molt propera a l'ideal de textualitat barthià, contempla que el text es vagi configurant com un espai multidimensional en què blocs de paraules i imatges enceten diversos recorreguts de manera inacabable.² Precisament, aquesta noció de trajecte o dinamisme, que en la meua opinió caracteritza els versos de Ferrater, constituirà l'assumpte central d'aquest article. Primerament, miraré d'exposar de quina manera l'esmentada mobilitat participa d'un entramat col·lectiu de veus poètiques procedents –principalment– de la poesia de parla anglesa. I a continuació, analitzaré fins a quin punt aquests contactes interculturals (generadors d'uns models específics de modernitat occidental) plantegen qüestions d'identitat que ens obliguen a constatar els límits del fenomen intertextual.³ Per tal d'assolir aquests propòsits, em centraré en una selecció de poemes de Ferrater, Jaime Gil de Biedma,

¹ Joan FERRATÉ, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 175-214.

² Roland BARTHES, *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

³ Mikhaïl BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, ed. a cura de Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981. Jurij LOTMAN, *Universe of the Mind*, London; NY, Tauris, 1990.

Carlos Barral i Robert Lowell que, mitjançant la imatge de l'automòbil i el ressò de la ferralla, engeguen uns mecanismes intertextuals molt propers als conceptes postmodernistes d'obra grupal.⁴

Concepte d'obra grupal i entramat col·lectiu

En un revelador estudi sobre els poetes de 1914, Dennis Brown⁵ realitzà una acurada anàlisi de les influències de Wynsdham Lewis i James Joyce a *The Waste Land*,⁶ de Thomas Sterne Eliot, que el conduí a qualificar aquesta darrera obra d'obra grupal:

The main literary texts of the Men of 1914 (as Lewis calls them) should, in important ways, be considered less in terms of individual stylistic development than as a series of moves within an overall intertextual group-game. The game, built up in terms of mutual appreciation and rivalry over some fifty years in all, is predicated on a common assumption –that each writer is involved in a concerted project to create new literature for the new age, our own. (p. 1)⁶

Segons aquesta concepció, l'assimilació il·limitada d'obres d'altres autors i la presència de diverses veus converteixen el poema d'Eliot en un diàleg múltiple de veus que es reconeixen i negocien entre elles. És a dir, tant el text com l'autor i el lector són susceptibles de multiplicar-se en tant que generen i autogeneren diàlegs amb altres autors i lectors d'altres èpoques. Aquesta idea –basada en el dialogisme bakhtinià⁷ i que Brown estudia tant en *The Waste Land* com en *The Cantos* d'Ezra Pound– és realment interessant

⁴ Denis BROWN. *Intertextual Dynamics within the Literary Group. Joyce, Lewis, Pound and Eliot*, Basingstoke, Macmillan, 1990.

⁵ Denis BROWN. *Intertextual Dynamics within the Literary Group. Joyce, Lewis, Pound and Eliot*, Basingstoke, Macmillan, 1990.

⁶ [Els textos principals dels «Homes del 14» (tal com els anomena Lewis) s'haurien, en aspectes importants, de considerar, més que en termes d'una evolució estilística individual, com una sèrie de moviments pertanyents a una intertextualitat general d'un joc de grup. El joc, creat per la mútua admiració i rivalitat al llarg de 50 anys, es basa en el supòsit comú –que cada escriptor està compromès en un projecte determinat destinat a crear una nova literatura per a la nova època–].

⁷ Mikhail BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, ed. a cura de Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

perquè reflecteix unes dinàmiques col·lectives que també es produïren, encara que d'una manera més implícita, en l'obra de Ferrater.

En el cas del grup dels homes del 14 –sobrenom atribuït per Lewis–, integrat per Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce i el mateix Lewis, aquestes actituds col·lectives s'exterioritzaren de maneres ben diferents. En ocasions, en la clara voluntat de compartir o esbossar un programari estètic; en d'altres, com a mecanisme inconscient d'intercanvi d'influències. Però en molts casos, aquest tret «grupal» es materialitza en el text tot promovent obres –tal com indicà Brown– que esdevenen un autèntic espai de negociació d'influències o, avançant la idea de Lotman,⁸ de contacte entre diversos sistemes culturals. Seguint les idees de Mikhaïl Bakhtin, Iuri Lotman, se serví del concepte «polilog» per indicar que tot text entra en relació amb altres sistemes culturals i crea espais de col·lisió entre diferents imatges i representacions del món. D'acord amb aquesta idea, els diàlegs amb altres poetes no només tracen una relació textual sinó un diàleg que incorpora discursos històrics, socials i estètics. Ezra Pound, per citar un cas interessant, va descriure en els *Literary Essays*⁹ –amb pròleg de T. S. Eliot–, el moment d'incertesa poètica de principis de segle tot citant els autors que encara exercien un cert poder d'influència entre els joves:

Nineteen twelve was a bad year, we all ran about like puppies with ten tin cans tied to our tails. The tin cans of Swinburnian rhyming, of Browningisms, even Mr Ford's case of Kiplingisms, as resonant pendant, magniloquent, Milton, sonours. (Brown 1990, p. 36-37)¹⁰

D'aquestes observacions deduïm que Browning, Milton, Kipling i Swinburne han passat a ser ecos molestos que els poetes encara arrossegueuen i que, com llaunes, continuen dringant sense oferir cap tonalitat nova. Amb aquesta comparació deliberadament sonora

⁸ Iuri LOTMAN, *Universe of the Mind*, London; NY, Tauris, 1990.

⁹ Ezra POUND, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed a cura de Thomas Stearns Eliot, Nova York, New Directions, 1968.

¹⁰ [Mil nou-cents dotze fou un mal any, tots corriem com cadells amb deu llaunes lligades a les nostres cues. Les llaunes del ritme swinburnià, dels browninguismes, fins i tot el cas dels kiplinguismes de Mr Ford, com penjolls sorollosos, grandiloqüents, Milton, sonors.]

—la música de la poesia simbolista s’ha convertit en un dringar de ferralla— Pound parla d’un període literari en el qual les al·lusions iròniques als «isms» de Browning o Kipling són l’expressió evident d’un moment de crisi. Si més no, el que m’interessa subratllar d’aquest exemple és el fet que Pound parla d’aquest moment de desconcert emprant el plural («we all ran about like puppies») i facilita, gràcies a l’oposició amb les referències dels poetes citats, les pautes del cànon que, entre tots, començaren a fer públic. És gairebé caure en una obvietat recordar que en el dia d’avui les implicacions de les relacions que Ferrater establí amb els poetes i intel·lectuals dels 50 s’han documentat a bastament: la citadíssima «confabulació» amb Jaime Gil de Biedma, els posicionaments estratègics amb Carlos Barral i Josep Maria Castellet, els intercanvis de lectures amb Joan Ferraté, les cartes a Helena Valentí, sense esmentar l’immens volum d’estudis rigorosament catalogat en l’indispensable assaig bibliogràfic de Joan Manuel Pérez i Pinya. Tanmateix, el que em va encuriosir després de resseguir el pensament crític de Ferrater, gràcies als estudis de Jordi Julià que l’analitzen en profunditat,¹¹ va ser el fet de constatar que, en efecte, el poeta de Reus no només esdevingué una figura clau d’unes dinàmiques que suggerien paral·lelismes sorprenents amb el grup del 14, sinó que aquest diàleg, lluny de manifestar-se en poemes aïllats, ha esdevingut un dels trets definitoris i, al meu entendre, més innovadors, del conjunt de l’obra poètica de Ferrater.

Asimetries i diàlegs interculturals

Tot i les valuoses aportacions a l’estudi de la intertextualitat en l’obra de Ferrater, la majoria des d’un enfocament hermenèutic, convé remarcar que el debat teòric entorn aquest fenomen és vastíssim i tant les perspectives crítiques com els camps de coneixement als quals s’ha aplicat continuen essent motiu de debat. Amb la intenció de valorar l’abast i

¹¹ Jordi JULIÀ, *L’art imaginatiu: el pensament crític de Gabriel Ferrater*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000. Jordi JULIÀ, «La voluntat crítica de Gabriel Ferrater: *Escriptors en tres llengües*», a: *Gabriel Ferrater «in memoriam»*, ed. a cura de Dolores Oller i Jaume Subirana, Barcelona, Proa, 2001, p. 235-248. Jordi JULIÀ, *La crítica de Gabriel Ferrater. Estudis d’una trajectòria intel·lectual*. Lleida: Pagès Editors, 2004.

evolució del terme, Gunhild Agger, per exemple, subratllà la decisiva contribució del pensament de Bakhtin i de Lotman en el seu desenvolupament. Segons l'autor, gràcies al dialogisme bakhtinià i a les teories de la semiòtica cultural, la intertextualitat s'ha expandit cap a camps de coneixement que inclouen l'anàlisi del discurs, la lingüística, la filosofia de l'art i el cinema.¹² Conscient, doncs, de l'amplitud i inevitable ambigüitat que han acompanyat la noció d'intertextualitat, voldria acostar-m'hi des d'una perspectiva molt semblant a la que Agger va manifestar en el seu l'article: «Intertextuality should be used in a less ambiguous way as a concept that indicates that various dialogues and negotiations are going on between texts and authors, within and between genres, and between different systems of representation and narrative».¹³

D'aquesta manera, tant els intercanvis de lectures, traduccions d'obres de cultures canòniques, com l'univers d'imatges, analogies i símbols que Ferrater compartia amb alguns dels poetes coetanis de dins i fora del seu sistema cultural, s'insereixen en unes dinàmiques interculturals que, des d'una perspectiva semiòtica, Lotman localitzava en els punts d'intersecció que denominà «semiosphere»:

The concept of semiosphere is used by Lotman to grasp the construction of semiotic space. The semiosphere is regarded both as a condition and result of cultural development, and is characterized by heterogeneity, synchronic sections in conflict and involving asymmetry, especially in the relations between center and periphery.¹⁴

I és precisament l'existència d'aquests espais asimètrics i heterogenis en què es relacionen obres de diversos sistemes culturals el que permet que es resituïn, renovin i

¹² Gunhild AGGER, «Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies», *Canadian Journal of Aesthetics*, Aalborg, Aalborg University Press, vol. 4 (1992), p. 1-18. Accessible a: [http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/gunhild.htm]

¹³ Gunhild AGGER, «Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies», *Canadian Journal of Aesthetics*, Aalborg, Aalborg University Press, vol. 4 (1992), p. 4.

[La intertextualitat s'hauria d'emprar en un sentit menys ambigu com a concepte que mostri els diversos diàlegs que s'estableixen entre els textos i els autors, dins i entre els gèneres, i entre els diferents sistemes de representació i narrativa.]

¹⁴ Gunhild AGGER, «Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies», *Canadian Journal of Aesthetics*, Aalborg, Aalborg University Press, vol. 4 (1992), p. 14.

construeixin noves identitats: «Throughout the whole space of semiosis (...) there is also a constant renewal of codes».¹⁵ Tot plegat, com ja sabem, una de les fites i assoliments de l'obra de Ferrater amb relació a la llengua i literatura catalanes. En aquest punt, doncs, és pertinent recordar una encertada i coneguda observació d'Enric Bou, a propòsit d'evitar les lectures excessivament sincronitzades entre l'obra de Ferrater i Jaime Gil de Biedma —molt freqüents durant la dècada dels 80—, que afirmava que una de les diferències substancials era el fet que els dos poetes «pertanyen a sistemes literaris diferents (...). L'un i l'altre ocupen posicions de poder i prestigi ben diferents. Gil de Biedma té una tradició establerta, ben reconeguda, Ferrater es fa en una literatura en els límits».¹⁶ És evident que aquesta divergència de posicionaments tingué una repercussió en la selecció de lectures, traduccions i en l'adopció d'una determinada estratègia cultural; però encara més en l'actitud que Ferrater adoptà envers aquests sistemes. Tal i com Núria Perpinyà,¹⁷ Dolors Oller,¹⁸ Pere Ballart,¹⁹ Bou²⁰ i Julià,²¹ entre d'altres estudiosos, han remarcat en repetides ocasions, Ferrater va prendre una postura contundent a l'hora de negar-se a acceptar la condició de literatura «menor» per a la literatura catalana, fet que el va empènyer a actuar amb l'impuls i decisió equiparables a qualsevol altre escriptor/a pertanyent a una cultura canonitzada o central. Segons l'antropologia o etnografia culturals, aquesta actitud converteix la intertextualitat en una eina que reconsidera les jerarquies establertes entre sistemes literaris i

¹⁵ Jurij LOTMAN, *Universe of the Mind*, London; NY, Tauris, 1990. [Durant tot l'espai de la semiosi (...) també hi ha una constant renovació dels codis.]

¹⁶ Enric BOU, «Els termes d'una confabulació: Gil de Biedma i Ferrater», a: *Gabriel Ferrater in memoriam*, ed. a cura de Dolors Oller i Jaume Subirana, Barcelona, Proa, 2001, p. 182.

¹⁷ Núria PERPINYÀ, *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*, Barcelona, Empúries, 1997.

¹⁸ Dolors OLLER *La construcció del sentit*, Barcelona, Empúries, 1986.

¹⁹ Pere BALLART, «“By Natural Piety”», de Gabriel Ferrater, i els modes de la poesia de l'experiència», *Els Marges*, vol. 43 (1991), p. 94-100. Pere BALLART, «Hereus de J. Alfred Prufrock: la filial catalana», *Els Marges*, núm. 71 (desembre 2002), p. 5-36.

²⁰ Enric BOU, «Els termes d'una confabulació: Gil de Biedma i Ferrater», a: *Gabriel Ferrater in memoriam*, ed. a cura de Dolors Oller i Jaume Subirana, Barcelona, Proa, 2001

²¹ Jordi JULIÀ, *L'art imaginatiu: el pensament crític de Gabriel Ferrater*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000. Jordi JULIÀ, «La voluntat crítica de Gabriel Ferrater: *Escriptors en tres llengües*», a: *Gabriel Ferrater in memoriam*, ed. a cura de Dolors Oller i Jaume Subirana, Barcelona, Proa, 2001, p. 235-248. Jordi JULIÀ, *La crítica de Gabriel Ferrater. Estudis d'una trajectòria intel·lectual*. Lleida: Pagès Editors, 2004.

subverteix les relacions de poder entre el centre i els marges.²² En aquest sentit, és realment suggerent comprovar que en l'espai d'intersecció o semiosfera, tot just exposat, la intertextualitat també esdevé un mecanisme no únicament estètic o filosòfic, sinó capaç de reflectir estructures de poder polític i fins i tot econòmic. Saikat Majumdar –basant-se en teories del semicolonialisme–²³ ha analitzat aquest aspecte en l'obra de Joyce tot argumentant que l'abundant presència d'objectes quotidians, el tema de l'avorriment i la banalitat en obres com *Dubliners* o *l'Ulisses* són «apropriacions» d'una temàtica pròpia del *Modernism* anglès que aconsegueixen desestabilitzar les jerarquies i assumpcions entre cultures. Uns mecanismes que, al meu entendre, també es concreten en l'obra de Ferrater i que podem constatar, principalment, en el tractament de l'espai urbà i els temes que se'n deriven, com puguin ser la vulgaritat i el tedi que comporta viure a la ciutat. Tenint en consideració aquesta dimensió més àmplia del fenomen intertextual, el diàleg que Ferrater va forjant de manera individual i també col·lectiva amb altres literatures, sia per recuperar el fil de la memòria, sia per modernitzar la literatura catalana, no només confronta i qüestiona les nocions de *centre* i *perifèria*, sinó que les negocia tot resituant la literatura catalana en una posició de «privilegi».

La mediació de l'espai urbà

Entenent, doncs, la intertextualitat com un diàleg que inicia trajectes textuais i discursius i que emfasitza, en aquest cas, les ambivalències amb la diferència, em proposo d'analitzar en el següent apartat la representació de l'espai urbà i la significació de l'inquietant símbol de l'automòbil en una selecció de poemes de Barral, Biedma, Ferrater i Lowell.

Arthur Terry va ser el primer d'afirmar que Ferrater evidenciava un gran domini dels llocs comuns de la vida metropolitana i reaccionava «agudament davant l'absurditat i el

²² Saikat MAJUMDAR, «Desiring the Metropolis: The Anti-Aesthetic and Semicolonial Modernism», *Postcolonial Text*, vol. 3, núm. 1 (2007), p.3.

²³ Un debat que s'analitzà en «White Postcolonials» MLA Session 540 a Filadèlfia el 2004.

patetisme humans».²⁴ En un escrit consultable en el fons Barral, Luis Izquierdo també subratllà el caràcter urbà d'un «home urbà»:

Poesía urbana del hombre urbano. A diferencia del «Tombeau de Verlaine» uno no puede decir *et Verlaine il est perdu parmi l'herbe, Verlaine...* sinó *et Ferrater il est perdu dans l'asphalte*. Y es la poesía del asfalto y la de una historia desidealizada y cordial aquella que recuperamos en sus versos. Poesía cerebral, también, por atenta al irrefrenable curso de las cosas, a la fatalidad y ambigüedad de la condición del hombre viviendo en sociedad y no siempre —precisamente— demasiado sociales.²⁵

Tanmateix, cal subratllar el fet que la representació de la ciutat que mostren els seus poemes s'insereix en el cànon metropolità difós per sociòlegs i filòsofs pertanyents al *High Modernism* anglès. Naturalment, aquest fet originarà unes determinades relacions espacials, temporals i culturals amb el que constitueix un altre centre i, paradoxalment, un centre que Majumdar ens recorda que fou una construcció predominantment eurocèntrica d'una subjectivitat burgesa afí al projecte imperialista britànic.²⁶ Sens dubte, una observació que assenyala les relacions contradictòries i ambigües inevitables en tot diàleg intercultural i que Bakhtin ja havia advertit per mitjà de conceptes com *heteroglòssia* i *hibridisme*. Ara bé, el que voldria remarcar és que, partint del dialogisme bakhtinià, teòrics com Graham Allan o Homi Bhabha, per citar-ne alguns, aplicaren aquests conceptes a contextos colonials i postcolonials tot argumentant:

The female or colonial subject on one level of his/her texts accept the dominant discourse and is actually constituted by the power of its discriminations; however, on another level they recast influential meanings and forms in a strategy that appears to copy the dominant discourse but actually assigns it a dissident functions.²⁷

²⁴ Arthur TERRY, «Da nuces pueris i Menja't una cama», *Serra d'Or* (novembre 1962), p. 38.

²⁵ Consultat al Fons Barral dins la carpeta amb el títol: «Barcelona en tres poetas» p. 6.

²⁶ Saikat MAJUMDAR, «Desiring the Metropolis: The Anti-Aesthetic and Semicolonial Modernism», *Postcolonial Text*, vol. 3, núm. 1 (2007), p.4

²⁷ Marco JUVAN, «Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies», *CLC Web: Comparative Literature and Culture*, Vol. 19, núm. 3 (setembre 2008), p. 7. [El subjecte femení o colonial accepta,

Conseqüentment, la identitat es va formant en aquest espai de fluctuació de diferents llengües cultures i tradicions. En el cas de Ferrater, afirmaria²⁸ que aquesta ambivalència que s'estableix entre l'adscripció i la divergència amb aquest moviment –manifestada en la unitat i la fragmentació del discurs a través de la intertextualitat– esdevindran clau en el procés de reconstrucció d'una identitat catalana.

Si bé caldria analitzar amb deteniment les implicacions d'aquestes ambivalències, tasca que sobrepassa els propòsits d'aquest article, el que sí és un fet prou contundent és el de la consolidació de la metròpolis com a indret de coexistència de discursos estètics, culturals i ideològics les possibilitats del qual són extraordinàriament percebudes per Ferrater. En aquest espai, doncs, no només hi trobem processos de creació d'un hipertext col·lectiu, que ens remetem a la idea d'obra grupal amb què he iniciat la meua anàlisi, sinó, també, les condicions de conflicte necessàries per poder redefinir i debatre les dicotomies més pertinents dels discursos de l'època: *objecte / subjecte; temps sincrònic / diacrònic i centre / perifèria*. Per al sociòleg Georg Simmel, autor de l'influent assaig *The Metropolis and Mental Life*,²⁸ la ciutat és precisament l'espai on la pròpia individualitat es veu més amenaçada, on l'home tendeix a confondre's amb els objectes i on regna la llei de la superposició: «The individual has become a mere cog in an enormous organization of life of its own» (citada per Farganis).²⁹ Una experiència que resta ben reflectida en els versos del poema de Ferrater «Els jocs» que Terry havia comentat:

Viure en un barri extrem, ens indueix
a caminar inquiets, com si volguéssim
trobar un racó de certitud, algun
sentit més ferm que l'envà d'un cantell (...).

En efecte, la ciutat provoca aquesta dissolució de la subjectivitat, d'altra banda immersa en una experiència bergsoniana del temps, en lloc de lineal, i es converteix en indubtable

en un cert nivell, el discurs dominant i, de fet, es construeix en funció del poder de les seves discriminacions; mentre que en un altre nivell, aquests mateixos subjectes adapten significats i formes influents mitjançant una estratègia que sembla que copii el discurs dominant però, en realitat, li assigna una funció dissident.]

²⁸ Georg SIMMEL, *The Metropolis and Mental Life*, Nova York, Free Press, 1950.

²⁹ [L'individu ha esdevingut un mer engranatge d'una enorme organització de la pròpia vida.]

centre experimental de la nova consciència moderna europea. Si més no, la innovació va molt més enllà d'aquesta presència d'analogies, metàfores i símbols compartits. Si la poesia de Ferrater continua resistint-se a l'erosió del temps és perquè, com he suggerit abans, el dinamisme n'és una qualitat inherent. És a dir, la mirada enfora o la certesa que la incorporació de la diferència i l'heterogeneïtat siguin mecanismes essencials per a la renovació de tota cultura (Lotman, Škulj),³⁰ formen part d'una estratègia que atribueix qualitats pròpies del centre a la literatura catalana.

Tal i com veurem a continuació, la metal·lització del paisatge urbà, a banda d'ésser un exemple de les múltiples neutralitzacions que es produeixen a la ciutat, mostra fins a quin punt la cultura receptora ha integrat, transformat i creat nous textos a partir del contacte amb altres cultures i s'ha convertit, seguint la terminologia de Lotman, en un centre de creació.³¹

El gris ressò de la ferralla: la mecanització del paisatge

S'ha parlat força del paper del paisatge interior en l'obra de Ferrater, però amb relació a la construcció d'un paisatge exterior m'agradaria analitzar un exemple en què aquest paisatge s'ha construït a partir de la mediació de diferents veus (Barral, Biedma i Ferrater), en un primer nivell, i poetes de parla anglesa com Lowell –especialment en l'anàlisi de les funcions de l'automòbil–, en un segon nivell.

No cal dir que a primer cop d'ull la lectura de *Les dones i els dies* ens sorprèn amb una abundant presència de substantius i adjectius destinats a construir l'espai urbà: avingudes, cruïlles, places, carrers, cotxes, tramvies i metros que caracteritzen els versos de Ferrater. Un conjunt d'elements que, com es veurà, impliquen un complex mecanisme d'associacions. D'una banda, la recurrència i disseminació de mots relacionats amb el món urbà és un recurs que activa la nostra capacitat al·lusiva. Coneixent les conegudes observacions del poeta sobre el plagi, ens adonem que no hi ha cap intenció d'ésser original

³⁰ Jurij LOTMAN, *Universe of the Mind*, London; NY, Tauris, 1990.

³¹ Jurij LOTMAN, *Universe of the Mind*, London; NY, Tauris, 1990, p. 145.

en la versificació de mots com «antenes, porcellanes, dents d'acer» / [...] «rodes aèries somnien, lentes, / i els cables brumen de crepuscle dolç.» o al poema «Punta de dia»: «l'ala / d'un immens avió caigut» / [...] com la insistent finor del bisturí que esquinça / l'úter amb la imposició de l'excessiva / vida, (...)», sinó que participen d'una xarxa intertextual més àmplia que contribueix a modernitzar la nostra literatura. Ja he notat en una altra ocasió que la literatura de parla anglesa proporcionava la majoria d'aquests referents, però també convé recordar que els pre-textos es negociaven i compartien entre el grup de poetes dels 50. No és cap novetat advertir que poetes com Biedma, Ferrater i el Barral de *Metropolitano* van ésser pioners en terres catalanes de la incorporació a la poesia d'un lèxic mecanitzat molt proper a les pràctiques postmodernistes. A *Les dones i els dies*, per exemple, Ferrater subordina les manifestacions de la naturalesa (vents, capvespres, aurores, pluges i canyissars) al domini de la màquina i del metall. A «La platja», el vent ha perdut la capacitat de moviment natural que el defineix per tal de convertir-se en una planxa de llauna que cal tallar amb una eina especial: «Tallem el vent de llauna amb la cisalla». Barral també se serveix d'una cosificació del vent molt semblant en el seu esbós de *Metropolitano*:³² «Como un viento / De sílice se esparcen. » I, més endavant, atribueix les qualitats del metall a la mar: «—Se oye llover sobre el metal marino / morir el agua sobre el agua viva—. L'aire, el mar i per descomptat el cel sofreixen processos de metal·lització. «Paisatge amb figures» n'és una altra mostra. Ferrater compara el cel a una fusta que pot ser fàcilment corcada pels reactors que hi circulen: «Dos reactors corquen el cel. S'enfilen / fins a injectar l'agulla del polsim / al cor del vast oblit solar». Hi ha un estol considerable d'exemples, tot i que m'ha cridat l'atenció el fet que, a més de l'evident mecanització del paisatge, l'espai urbà es defineixi per la seva verticalitat i precisió lineal, en contrast amb la preocupació pel pas del temps, que segueix uns esquemes de circularitat i moviments de rotació. En efecte, la ciutat és plena d'elements que miren d'enlairar-se; des de les antenes de les teulades, ocells i

³² En la carta que Barral va escriure a Biedma s.a. «De N.Y. a Roma, pasando por el meridiano de Calafell» (consultable al Fons Barral).

insectes més insignificants fins als aeròdroms i reactors, entre d'altres. Tots ells procuren crear un eix vertical que pugui restaurar el seny dels homes:

(...) Al cor del vast oblit solar. Arran
de terra, el món amaga que també
li fuig el seny, i gira amb lenta astúcia
imperiosa: tota vertical
se'ns decanta, i llisquen cap a les vores
del viure que demà ens hi trobarem
al mig (...)

No en va, a «Però non mi destar» el jo líric demana, millor *exigeix*, a la dona que es fixi només «en coses rígides / i en esquemes (...)». Malgrat els intents d'alçar-se, però, dedueixo de la lectura dels poemes que cadascun d'aquests petits éssers i màquines veuen les seves expectatives frustrades. Els ocells i els insectes moren mirant a terra o s'encasten contra el «sostre-cel» tot proveint-nos amb una imatge del tot foixiana. Són esforços decebedors que també se'ns mostren mitjançant l'ús d'arbres patètics, inclinats i malalts. En definitiva, com sentència el poeta a «Tant no turmenta», «les línies [són] terriblement verídiques». Fins aquí, doncs, podem constatar dos aspectes centrals de la imatgeria urbana comuna als poetes citats: l'assimilació i subordinació del paisatge natural a la mecànica de la modernització, i la presència d'elements verticals, que interpretem com l'eix entorn del qual ha de rodar la dinàmica temporal. Per tant, el món de l'asfalt, d'altra banda pertorbador i asfixiant, resta incomplet sense considerar el seu moviment circular, el gir que fa que el principi i la fi es retrobin. En definitiva, el que completa el sentit de la «Mecànica terrestre»: «(...) Ja ho veus. Un món / Un instant d'un capvespre, has vist els cossos / i les distàncies. Ara calcula / les masses, les libracions dels cors—».

Significativament, però, aquesta apropiació col·lectiva de les narratives de la modernitat, a banda de ser una mostra excel·lent de les dinàmiques grupals estudiades per Brown, és un bon exemple del concepte d'*indireccionalitat* o *al·lusió implícita* tan present en els escrits

d'Auden.³³ John G. Blair, autor de *The Poetic Art of W. H. Auden*,³⁴ va diferenciar l'actitud d'Auden vers el préstec original de la d'Eliot al·ludint al fet que el poeta jove preferia mantenir-se en la distància i deixar un marge de llibertat al lector, que no havia d'estar tan pendent d'identificar la font.³⁵ Certament, Auden havia pres consciència que el lector modern havia de divertir-se i no n'hi havia prou amb l'al·lusió directa. Des de la perspectiva teòrica, aquest tipus de mediació de la referència, que derivà en el concepte postmodernista de la intertextualitat, va rebre el nom de *pseudointertextualitat* o *intertextualitat mediatitzada*. Heinrich F. Plett³⁶ la defineix com una al·lusió que, a diferència de la intertextual, no té un traç identificable. No pot ser verificada extraficcionalment, de manera que el seu significat sempre restarà obert a noves interpretacions.

Aquestes consideracions són decisives perquè superen els límits textuais de la intertextualitat i subratllen el vessant més discursiu del fenomen tot facilitant eines interpretatives per identificar-hi les dinàmiques grupals que he anat comentant al llarg de l'article. Seguint aquests pressupòsits, doncs, analitzaré en quina mesura el símbol de l'automòbil esdevé un fascinant punt d'inflexió de discursos. Rellegint el poema «Els jocs» de Ferrater, ens ve a la memòria l'inoblidable «MG d'esport» i el «Chrysler amarillo y negro» de «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera».³⁷ L'ús metonímic de la marca per designar el cotxe no només és un tret de poetes posteriors, sinó que en trobem antecedents en un dels pocs poetes americans que Ferrater admirava per la seva autenticitat: Robert Lowell. Ferrater, en una carta del 17 de febrer de 1967, preguntava al seu germà: «Has llegit el darrer de Lowell, *Near the Ocean*— Sí, sí, què penses del Juvenal? M'ha semblat que és de primera».³⁸ A la qual Joan Ferraté responia que l'havia llegit i que li havia agradat molt.³⁹ En una altra ocasió, concretament en el report que Ferrater va fer del

³³ Wystan Hugh AUDEN, *The Dyer's Hand and Other Essays*, Nova York, Random House, 1962.

³⁴ J. G. BLAIR, *The Poetic Art of W. H. Auden*, Nova Jersey, Princeton University Press, 1965.

³⁵ J. G. BLAIR, *The Poetic Art of W. H. Auden*, Nova Jersey, Princeton University Press, 1965, p.17.

³⁶ Heinrich F. Plett PLETT, *Intertextuality*, Berlin, de Gruyter, 1991.

³⁷ Jaime GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen, 2001, p.45.

³⁸ FERRATÉ, Joan. *Papers, cartes, paraules*. Ed. a cura de Joan Ferraté, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, p. 436.

³⁹ Carta des d'Edmonton de l'1 de març, 1967 editada a Joan FERRATÉ, *Papers, cartes, paraules*, Barcelona, Quaderns Crema, p. 437.

llibre d'Evan S. Connel, *Notes from a Bottle Found on the Beach at Carme*,⁴⁰ Gabriel opina que l'autor és un poeta de segona fila, utilitza en excés el recurs de la imatge i no diferencia la imitació del plagi.⁴¹ Aquests motius són la raó per la qual Ferrater recomana als editors que no inverteixin en la traducció del llibre. Ara bé, el poeta català aprofita l'informe per reivindicar les seves preferències en poesia americana:

Traduzcamos a los nuevos poetas americanos, por supuesto, pero vayamos a los auténticos poetas, a Robert Lowell o Elizabeth Bishop o John Berryman. Verdaderamente hay almenos [sic] un libro, *Life studies* de Lowell, que gracias a su mezcla de prosa y verso, creo que podría ser traducido con una razonable posibilidad de éxito, aparte de que es maravillosamente bueno.⁴²

Per tant, el cas de Lowell, tal i com veurem a continuació, és del tot pertinent. En primer lloc, l'autor de *Life Studies* havia assimilat perfectament l'obra d'Eliot i fins i tot va aventurar-se en la traducció de Dante (influència directa a *Prufrack* i *The Waste Land*) i admirava i considerava Auden un mestre al qual acudia freqüentment per plantejar-li els seus dubtes. Al mateix temps, Randall Jarrell, un altre dels poetes lloats per Ferrater, havia recomanat, en un informe de *Lord Weary's Castle*, de Lowell, la lectura dels poemes «For the Union Dead» i «Skunk Hour», el darrer dels quals havia sorgit com a resposta al poema «Armadillo», que Elisabeth Bishop li havia dedicat. Per tant, dels poetes citats més amunt com a *autèntics* i de les relacions existents entre ells es poden esbrinar, de manera aproximada, les interseccions literàries a través de les quals Ferrater va arribar a la poesia d'Elizabeth Bishop –reconeguda com a vertadera successora de Robert Frost– i a l'obra de Randall Jarrell, poeta que, segons Ferrater, calia reivindicar. Tot i que aquest només és un dels nombrosos exemples d'interrelació literària, convé insistir en el fet que l'existència i la

⁴⁰ Gabriel FERRATER, *Noticias de libros*, Barcelona, Península, 2000, p.100.

⁴¹ Ferrater considera que la utilització que l'autor fa de les al·lusions literàries és del tot incorrecta perquè, lluny d'innovar, acaba essent un plagi: «El defecto más importante del poema estriba en su falta de originalidad. Se trata de una imitación tan ceñida que acaba siendo un plagio de los *Cantos* de Ezra Pound» *Op. cit.*, p. 99.

⁴² Gabriel FERRATER, *Noticias de libros*, Barcelona, Península, 2000, p.100.

identificació d'aquests itineraris de lectura, la conjunció dels quals és evident en el llibre de Langbaum,⁴³ és crucial per tal d'entendre el concepte de *pseudointertextualitat* i les relacions interculturals que conduïren Ferrater a reescriure una tradició i crear un nou cànon modern i perdurable. Finalment, les afirmacions del mateix Gabriel en la coneguda entrevista amb Roberto Ruberto anuncien la construcció de la xarxa de lectures i les possibles posicions que determinats poetes ocuparan en el cànon ferraterià.

Frost és per a mi un poeta grandios. Per exemple, una de les coses que m'han fet antipàtic Eliot, que jo admirava molt de jove, és el seu intent de destrossar Frost. M'agrada molt Edwin Arlington Robinson, i tots els poemes que he llegit d'Elizabeth Bishop. I m'agrada molt el pobre Randall Jarrell.⁴⁴

Reprement l'anàlisi comparativa, el que m'ha conduït a Lowell ha estat l'expansió simbòlica que el poeta va atribuir a l'automòbil en els seus versos i que tant Ferrater com Biedma van contribuir a ampliar. Per a Lowell el cotxe és molt més que una invenció moderna. La pol·lució de l'aire, les deixalles que poblen la nostra civilització, els objectes condemnats a rovellar-se amb el pas del temps i la futilitat i superficialitat de la societat moderna es concentren en la imatge del cotxe, és a dir, tots aquells elements que caracteritzaven el cànon metropolità. Un dels poemes que millor representa la nocivitat de l'automòbil és «Skunk Hour» de *Life Studies*, lectura altament recomanada per Ferrater i que, com s'ha vist, Randall Jarrell havia aconsellat en la seva ressenya. A continuació en reproduïxo uns versos:

One dark night
my Tudor Ford climbed the hill's skull
[while] the love-cars (...)
Lights turned down,
They lay together, hull to hull ⁴⁵

⁴³ Robert LANGBAUM, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Regne Unit, Penguin, 1957.

⁴⁴ Gabriel FERRATER, *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*, ed. a cura de Joan Ferraté, Barcelona, Empúries, 1995, p.141.

⁴⁵ Robert LOWELL, *Selected Poems*, Londres, Faber & Faber, 1965, p.90.

Prou notòria és la correlació entre el «Tudor Ford», el «MG d'esport» i el «Chrysler amarillo», de Ferrater i Biedma respectivament, que en els tres casos representen amb certa ironia la vulgaritat de la sensibilitat de la societat moderna. Ara bé, el que crida l'atenció és el fet que els cotxes de Ferrater recullen gran part de la imatge de «Skunk Hour».

Per tal de no allargar-me massa, concretaré aquestes observacions en els poemes «Els jocs» i «Matèries». En el cas de «Els jocs» Ferrater prefereix subratllar dos aspectes que prèviament havien aparegut en el poema de Lowell. En primer lloc, insisteix a emprar el cotxe com a símbol dels valors trivials i vulgars predominants en la societat moderna:

(...) hi ha un MG
d'esport, del nou model disminuït
que no fa gaire vaig llegir que ha estat
fet per *une certaine couche d'acheteurs*
qui trouvent les modèles existants trop chers:
i vol dir els rics barcelonins, suposo

I en segon lloc, reutilitza la personificació del cotxe que també apareixia a «Skunk Hour» de la següent manera:

(...) i vaig mirant els cotxes
que s'arregleren a la porta, plens
de la voluntat bona d'ésser cotxes
de rics: com si diguéssim, de tenir
una certa ànima (...)

Efectivament, sembla que els cotxes posseïxin una certa vida, però, com també deia Lowell, consisteix en una existència superficial, immòbil, decebedora. En «Els jocs», els cotxes s'arregleren l'un al costat de l'altre, mentre que a «Skunk Hour»: «They lay together, hull to hull». Mig adormits, apagats i amb l'única aspiració de pertànyer a la classe que juga

al tennis i sent la por i la culpa de viure d'esquena als altres. Com observà Marjorie G. Perloff,⁴⁶ els cotxes són la perfecta representació de la pol·lució moral i ambiental de la civilització moderna: «The shrill sounds, the violent movements, the polluted air and trash heaps that characterize our civilization –all these are embodied in one of Lowell's most obsessive images– the automobile».⁴⁷ Una contaminació que, fins i tot en un estat d'abandonament i de mera convivència amb les matèries, és la causa de l'asfíxia que Ferrater expressa en el seu poema «Matèries»:

Dins el fosc del garatge,
neumàtics vells, deixats
damunt el ciment aspre
ratllat cap al desguàs.
L'olor t'ofega encara.
Llacunes de cautxú:
els fons de ruda trama,
la riba de blanc brut.

Així, l'automòbil i els seus accessoris, de vegades lluents i sorollosos i d'altres sense moviment i envellint fins que el temps els enterri, han estat assimilats a la imatgeria de Ferrater i d'altres poetes com Biedma amb una intensitat evocadora com la del mateix Lowell, a qui, segons Perloff, devem l'abast simbòlic que el cotxe va adquirir en la literatura postmoderna.

Gràcies a aquests dos exemples, la metal·lització de la natura i els ressons emesos per la imatge de l'automòbil, hem tingut ocasió de seguir alguns dels diàlegs que Ferrater va establir en la construcció del paisatge urbà i analitzar, fins a quin punt, aquesta construcció es va fer col·lectivament i mitjançant l'absorpció del cànon metropolità del *High Modernism*.

⁴⁶ M. G. PERLOFF, *The Poetic Art of Robert Lowell*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

⁴⁷ M. G. PERLOFF, *The Poetic Art of Robert Lowell*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, p.22.

[Els sons estridents, els moviments violents, els munts de deixalles i l'aire contaminat que caracteritzen la nostra civilització, tot això s'encarna en una de les imatges més obsessives de Lowell: l'automòbil.]

Si bé aquest procés creador s'ha caracteritzat pel seu dinamisme i per mecanismes integradors i transformadors d'elements –primordialment externs–, en el cas específic de la ferralla i del motiu del temps banal no només hi convergeixen qüestions estètiques i filosòfiques, sinó també la dinàmica entre el centre i els marges més pròpia del discurs antropològic. Tal i com ja havia advertit Majumdar, entre d'altres teòrics, el predomini dels objectes ordinaris i oblidats resitua l'ordre establert de representació estètica i potencia el que s'ha anomenat el «triomf dels marges».⁴⁸ En definitiva, un triomf que Ferrater aconsegueix mitjançant el domini extraordinari de la naturalesa polifònica del text poètic en el qual rau –al meu entendre– la riquesa que assegura la persistència i resistència de la seva poesia dins i fora del complex engranatge que és la literatura catalana.

⁴⁸ Saikat MAJUMDAR, «Desiring the Metropolis: The Anti-Aesthetic and Semicolonial Modernism», *Postcolonial Text*, vol. 3, núm. 1 (2007), p.3.

Els articles d'aquests *Studia digitalia in memoriam Gabriel Ferrater*,
número 0 de la revista *Veus baixes*, publicats al maig de 2012,
amb ISSN 2254-5336,
es publiquen amb llicència Creative Commons:
se n'autoritza la reproducció sempre que se'n citi l'autor,
que sigui sense propòsits comercials
i que no se'n facin elaboracions derivades.

